



Roda da Fortuna

Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo
Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages

Nadia Mariana Consiglieri¹ & Ezequiel Borgognoni²

Tensiones del poder regio y papal a partir de la supervivencia de animalidades míticas. El caso del artesonado de la Iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan (León, ca. 1400)

Tensions of the royal and papal power from the survival of mythical animalities.
The case of the artesonado of Santa Marina de Valencia de Don Juan Church
(León, ca. 1400)

Resumen:

En el presente artículo, partiremos del análisis iconográfico de un artesonado perteneciente al sotocoro de una iglesia leonesa de inicios del siglo XV. En él, criaturas con orígenes anclados en la mitología greco-latina, ocuparán el mismo espacio representacional junto con escenas de torneos, danzas y banquetes cortesanos; escudos e insignias heráldicas de Castilla y León. Así, buscaremos examinar el propósito simbólico que subyace a la funcionalidad de este objeto de uso cotidiano: el de evocar un discurso exegético y escatológico ligado a la reafirmación del poder papal y regio. De esta manera, veremos cómo los discursos sagrados y profanos se intersectan, tensionan y dialogan en un tejido simbólico-mítico.

Palabras-claves: poder profano y religioso; animalidades; entramado simbólico-mítico.

Abstract:

In this article, we will depart from the iconographic analysis of an artesonado belonging to the sotocoro of a church from Leon dated in the 15th century. In it, creatures with origins related with Greco-Roman mythology, will occupy the same representational space together with scenes of tilts, dances and court banquets; shields and heraldic emblems of Castile and León. Therefore, we will examine the symbolic intention that sublies to the functionality of this object of daily use: evoking an exegetic and eschatological speech tied to the reaffirmation of the papal and royal Power. Hereby, we will see how the sacred and profane speeches are interrelated, have tensions and dialogs in a symbolic - mythical weave.

Keywords:

Profane and religious power; animalities; symbolic; mythical weave.

¹ Doctoranda en Historia (Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET), Argentina.

² Doctorando en Historia (Universidad de Buenos Aires – Universidad Torcuato Di Tella - CONICET), Argentina

De estructuras míticas y supervivencias simbólicas

Los mitos resultan efectivas estructuras discursivas transmitidas desde variados universos culturales a través de espacios y épocas disímiles. En tanto construcciones humanas, su gestación siempre ha permanecido investida por la finalidad de erigir explicaciones a los problemas existenciales que han aquejado a los hombres (los accidentes naturales, el azar, la creación del mundo, el sentido de la vida y de la muerte, la fertilidad, la traición, el poder, la guerra, el destino, etc.). Así, la consolidación de diversos corpus míticos, comúnmente ligados a aspectos religiosos, contendrá un fuerte anclaje con la realidad cotidiana, en su afán de intentar concebir las causas de los hechos diarios. Por ende, tales estructuras son portadoras de sentidos y significados intrínsecamente ligadas al acontecer social, político, económico y cultural de una civilización o pueblo.

En un principio, cabe destacar que desde los planteos de Heródoto (ca.484-425 ac) hasta los de Jenófanes de Colofón (ca. 565-470 ac), arremetiendo éste último contra los descarados atributos humanos de los dioses griegos, se sentaron las bases para acuñar el término *mitología* en tanto compendio de relatos referidos a figuras legendarias. El poeta y filósofo griego Jenófanes, criticando el uso de términos mitológicos como portavoces de las divinidades en las obras de Homero y Hesíodo, será uno de los impulsores de la concepción del mito como historia ficticia.³ Así, “Los griegos fueron vaciando progresivamente al *mythos* de todo valor religioso o metafísico. Opuesto tanto a *logos* como más tarde a *historia*, *mythos* terminó por significar todo lo que no puede existir en la realidad” (Eliade, 1991: 01).

Por su parte, las diferentes posturas y corrientes historiográficas posteriores que han estudiado los mitos y las leyendas, acentúan en general la idea de que son narraciones o construcciones específicas de cada contexto idiosincrático, creadas para esbozar argumentaciones sobre temas preocupantes a la vez que nodales para la vida humana como la creación del hombre y del mundo. Los mitos y leyendas se establecieron como vehículos modélicos explicativos, necesarios para la edificación de identidades culturales. Esta dicotomía entre el ámbito de lo mítico y el espacio de las realidades concretas, buscó ser reconciliada a partir de las teorías propuestas por Carl Gustav Jung (1875-1961), y sus concepciones (no demostrables fácticamente) acerca de la existencia de un inconciente personal y otro colectivo. Su teoría dio lugar a debates sobre la problemática de un sustrato de permanencias que se sobreviven en las mentalidades de los pueblos a través del tiempo. Según el autor, el

³ Tal postura que procede como vemos, desde la Antigüedad clásica griega, consolidó históricamente a través de los siglos la idea del mito como sinónimo de ficción desligada de la realidad concreta de las sociedades. Según Mircea Eliade, tal perspectiva ha sido utilizada por sociólogos, etnólogos e historiadores de las religiones, considerando los mitos como núcleos ligados a la tradición sagrada de los pueblos que los gestan, en tanto revelación primordial y modelo ejemplar (Eliade, 1991: 01).

inconciente colectivo albergaría el patrimonio o bagaje mental de toda la humanidad, en tanto herencia común ligada a la experiencia del pasado, dando origen a arquetipos o imágenes ancestrales que sostendrían la vida psíquica. Tal pasado lejano estaría relacionado con los antepasados culturales y sus concepciones sobre la vida y la muerte, los ámbitos humano y divino (Jung, 2002). En consecuencia, los mitos son símbolos de los deseos y pasiones que toda la humanidad siente, pero no reconoce. Para aliviar la tensión de ese deseo, los hombres repiten o releen antiguas historias en donde aquellos deseos se hicieron realidad y se identifican con sus héroes. Los distintos personajes mitológicos (Edipo, Psique, Helena de Troya, Aladino, etc) no son individuos históricos reales sino más bien proyecciones de los deseos, pasiones y esperanzas del género humano. El estudioso de la tradición clásica G. Highet nos advierte que, en la perspectiva de Jung, no todas las leyendas son “empalagosos sueños de deseos realizados” (Highet, 1954: 337). Muy por el contrario, los mitos griegos son esencialmente trágicos. Los griegos eran conscientes de que la realización de los deseos humanos desencadenaba de ordinario la tragedia. No obstante, aunque tales mitos a partir del siglo VI a.C., no fuesen comprendidos de manera denotativa por los mismos miembros de las sociedades griegas, éstos pervivieron, fueron mantenidos en el imaginario colectivo y en las prácticas culturales, ya que reunían aspectos didácticos y pedagógicos que hacían posible comprender las realidades más cruentas e inexplicables del devenir existencial del hombre (Veyne, 1983).

Posteriormente, Gilbert Durand (1921-2012), miembro del Círculo de Eranos, dirigido por el mismo Jung entre los años 1933 y 1988, promovió un cambio sustancial en relación al propósito inicial planteado por corrientes antropológicas, orientando los estudios sobre los mitos y los símbolos desde el hombre como un complejo conjunto de fenómenos que merecen ser considerados desde investigaciones multidisciplinarias. Pretendiendo desplegar un “estructuralismo figurativo” vinculado a la vertiente antropológica, investiga la permanencia de imágenes arquetípicas de diferentes civilizaciones desde la composición histórica de sus propios funcionamientos simbólicos (Durand, 2005). Así, el mito consiste en una reunión simbólica de tradiciones que en conformidad con elementos prácticos como ser el rito, vuelven a revitalizar concepciones acerca del origen de un grupo y de su acontecer en el mundo, a partir de interpretaciones condicionantes propias de cada construcción social (Cassirer, 2003). Tampoco es posible eludir la perspectiva de Lévi-Strauss, para quien existen sistemas simbólicos, estructuras sociales de comunicación diferentes (lenguaje, arte, mito, ciencia, religión) que buscan expresar diferentes aspectos de la realidad psíquica y social del hombre. Mientras el mito parte de acontecimientos para construir estructuras, se sostiene mediante signos en una dimensión semántica no generando conocimiento, la ciencia parte de estructuras para construir acontecimientos, se solventa por conceptos y presenta un conocimiento de tipo analítico. El arte se encuentra a medio camino entre ambos: la obra resulta un objeto material a la vez que un objeto de conocimiento (Lévi-

Strauss, 1964). El autor sostiene que: “Las historias de carácter mitológico son, o lo parecen, absurdas, arbitrarias, sin significado, pero a pesar de todo diríase que reaparecen un poco en todas partes [...] Mi problema residía en intentar descubrir si había algún tipo de orden por detrás de ese aparente desorden” (Lévi-Strauss, 1986: 33). Por ello, plantea las relaciones entre mito y significado, la necesidad de introducir reglas, orden a los sentidos por parte de la mente humana.

Más allá de las diversas vertientes teóricas que se ocuparon de categorizar y definir la esencia del pensamiento mítico en las diversas culturas, nuestro trabajo se centrará en analizar a partir de un ejemplo iconográfico específico (un artesanado leonés), las raíces simbólico-míticas, fundamentalmente en la representación de ciertas criaturas vinculadas a lo animal, que mutan sus significados propios de la Antigüedad grecolatina al contexto bajomedieval hispánico del siglo XV. La influencia de lo mitológico en la iconografía medieval resulta, como se ha estudiado asiduamente, de la compleja transmisión de dioses y héroes paganos, que traspasando los límites cronológicos y geográficos, fueron readaptados a las exigencias de la tradición simbólica cristiana. Tales mitos y sus protagonistas mantuvieron sus formas y significados vívidos, al emprender en el contexto socio-cultural de la Edad Media, la tarea de transferir modelos de conducta ligados al Bien y al Mal; ambos polos opuestos reguladores del devenir y destino del hombre mortal.

Es posible considerar que la doctrina cristiana en sí misma retomó aspectos de un relato mítico, aunque buscando ampararse en un discurso “lógico” sostenido por una cadena de citas de autoridad por parte de los Padres de la Iglesia, desde argumentaciones rescatadas de la dialéctica y la retórica antiguas. De esta manera, el cristianismo también se encargó de marcar las aguas, aunque con límites bastante ambiguos, respecto de consolidar una *historia santa* sostenida desde una exégesis entre ambos Testamentos, en apariencia opuesta a lo pagano, es decir, lo apócrifo, lo ilusorio, lo falso (Schmitt, 1988). En consecuencia, no podemos dejar de remarcar el protagonismo del componente simbólico que impregna tanto el pensamiento medieval como el abanico de sus prácticas sociales y materiales. Mientras que el concepto de *symbolon* concebido por los griegos, en tanto signo de reconocimiento representado por las dos mitades de un objeto repartidas entre dos personas implicaba la reminiscencia a un contrato, a una unidad perdida, ésta no obstante, recordaba permanentemente la ligazón a una realidad oculta y superior. Tal idea será recogida en parte por la cosmovisión medieval, a partir de un continuo descubrimiento de significados ocultos, en permanente hierofanía, a través de simples circunstancias mundanas. Por ello, “a cada objeto material se lo consideraba como la figuración de alguna cosa que se correspondía con él en un plano más elevado, por lo que, de este modo, se convertía en su símbolo” (Le Goff, 2010: 297). Como sostiene Michel Pastoureau, en ese tipo de translación propia de lo simbólico consiste la exégesis, en el pasaje de lo cotidiano y terrenal a las verdades eternas del

más allá. Según el autor, palabras, colores, objetos, animales o vegetales, pueden estar investidos de una función simbólica y por ende evocar o directamente representar algo diferente a lo cual aparentan de manera visible. Bajo esta perspectiva, la fusión entre sistemas de valores de la Antigüedad, de la tradición hebrea y de pueblos paganos, es decir, sensibilidades e idiosincrasias pretéritas, con aquellas pertenecientes al hombre medieval, resulta una situación ineludible. “La Edad Media occidental se ha beneficiado de una triple herencia: la de la Biblia, la de la cultura grecorromana y la de los mundos ‘bárbaros’, es decir, celta, germánico, escandinavo e incluso algunos más lejanos” (Pastoureau, 2006: 23, 24).

Así, en la simbología medieval, ningún componente anterior se anula completamente, sino que sus significados se van superponiendo durante el transcurso de los siglos. Victoria Cirlot, nos brinda un ejemplo de estas pervivencias, explicando que muchos mitos de origen pagano, céltico y germánico, transmitidos oralmente por bardos y juglares, fueron fijados por escritores franceses y alemanes en los siglos XII y XIII, consolidando el germen de una literatura simbólica, icónica y por ende, visual.

“El misterio de la vida y de la muerte [...], la vieja historia narrada en los antiguos mitos, adquirió en la cultura cortés y caballeresca de la Europa medieval un estilo propio dentro del nuevo género de la época, la novela artúrica, lugar de confluencia del celtismo y cristianismo, paganismo y humanismo” (Cirlot, 2005: 10)

Asimismo, es conocida la constante presencia de personajes y seres bestiales que inundan desde posiciones secundarias capiteles de iglesias, letras capitales en libros miniados, entre las variadas expresiones que tienden a tergiversar tales límites entre lo sagrado y lo profano. E. R. Curtius encuentra prácticamente inevitable esa convivencia de elementos antiguos y modernos durante la Edad Media: “La Antigüedad está presente en la Edad Media como recepción y como transmutación” (Curtius, 1955: 39) Se debe descartar la tradicional división cronológica en edades históricas entendidas como compartimientos estancos e impermeables y entender que distintos elementos de la cultura, la tradición, el derecho, la política, el lenguaje, la filosofía y el arte de la Antigüedad se fusionaron en aquel mundo surgido de las invasiones bárbaras. Aún si negar el espíritu nuevo y propio del feudalismo, “lo esencial es reconocer que la sustancia cultural de la Antigüedad nunca desapareció” (Curtius, 1955: 40). Bajo este mismo sentido, ya Erwin Panofsky, desde sus estudios iconográficos e iconológicos y con el objetivo de averiguar el protagonismo del *nachleben* de la Antigüedad en la Edad Media y sus posteriores repercusiones en el Renacimiento, planteaba el “principio de disyunción”. Según el mismo, cada vez que la Edad Media tardía recoge algún tema de la poesía, leyenda, historia o mitología clásica, éste es presentado casi sin variaciones pero en forma no clásica y normalmente contemporánea. Todos los motivos son pasados por el filtro de su

propia época, de sus propios intereses, de sus requerimientos simbólicos. De esta manera, con la *interpretatio* cristiana de los restos de la cultura grecolatina, los hombres medievales, percibían como una continuidad lo que los unía a sus antepasados, y de ninguna manera lo concebían como una ruptura o distancia histórica. Sólo en el Renacimiento, cuando los restos de esta Antigüedad fueron trasladados, preservados y conservados, se los consideró como parte de un pasado que se debía superar y por ende, como el inicio de una época renovadora (Panofsky, 2006).

En nuestro artesonado, la heráldica hispánica que alude a círculos sociales regios y papales convive con escenas del nuevo Testamento que parecen corresponderse con eventos profanos como banquetes, torneos y bailes cortesanos, además de aparecer insistentemente figuras como arpías, grifos, dragones y mantícoras: verdaderas “[...] formas epifánicas del mal, el demonio que logra su presa” (Guglielmi, 1981: 25). En este sentido, nuestra intención en este breve estudio de caso, consistirá en examinar el rol de ciertas “fórmulas patéticas supervivientes” (Warburg, 1992: 59) presentes en los *engramas* o huellas psíquicas producidas en determinados momentos culturales de la Antigüedad, que son reactivadas en nuevos contextos medievales, retornando con una importante sedimentación de sentidos, lejanos y nuevos. En el artesonado, estas fórmulas que provienen de un pasado cultural ‘pagano’ se consolidan en las representaciones de animales, seres híbridos e hitos míticos provenientes de las culturas orientales y grecolatina, cuyas simbologías son retomadas desde el discurso exegético y escatológico⁴ cristiano para dar una imagen de la lucha entre el Bien y el Mal desde un ambiente profano que remite no obstante al sagrado. Tal carga simbólica y energética de las imágenes, es el médium que permite su supervivencia y hace que sus significados se adapten a nuevos contextos discursivos, se activen y actualicen en la medida en que la época y las necesidades simbólicas lo permitan. Todo ello concentrado en una forma física y material: una techumbre bajomedieval, que ancla sus sentidos a partir de una red de lazos de producción, diseminación y recepción por los cuales múltiples actores sociales han plasmado sus modos de representarse. Así, desde las anónimas manos de los artesanos del taller leonés en donde se ejecutó el artesonado, hasta los miembros del clero de la Iglesia en donde éste fue albergado; desde las familias cortesanas y al ámbito real hasta los simples fieles concurrentes al recinto sagrado, éstos consolidaron modalidades de autoconcebirse, manifestadas en un estatuto de realidad, a partir de este particular *écart*, según palabras de Roger Chartier, de prácticas que se apropian y transmiten en un mismo hecho fáctico, pero desde miradas diferentes y siempre mutantes (Chartier, 1994). Estos desplazamientos de sentidos a partir de los actores, de sus prácticas y de las

⁴ A partir de una exégesis bíblica, es posible considerar aspectos escatológicos que remiten al Apocalipsis de Juan de Patmos, entre ellos: la muerte física y su consecuente juicio que demarca su pasaje al Paraíso o Infierno; la Parusía; la venida del Anticristo; la Resurrección de las almas y el Juicio Final. Muchos de estos aspectos se observan representados en la pieza a analizar.

distancias temporales; estas pervivencias y mutaciones simbólicas, son las que nos proponemos examinar en el presente trabajo.

El artesanado y su devenir en el ámbito del coleccionismo español

La pieza en cuestión pertenece a la colección que el Señor José Luis Vález Fisa (Barcelona, 1928) donó a inicios del 2013 al del Museo Nacional del Prado de Madrid. Actualmente, se encuentra exhibida en un sector cercano al edificio Villanueva (Sala 52 A), recinto que alberga la colección permanente de pintura románica y Renacentista temprana originaria de la Península Ibérica.

El afán de recuperación del patrimonio español en materia de objetos y obras de arte, deviene desde un impulso nacionalista notable iniciado desde fines del siglo XIX y promovido durante el siglo XX.⁵ Tal interés promovido por factores históricos, arqueológicos y coleccionistas, insistió específicamente en ejemplares de manuscritos miniados y en pinturas murales y objetos suntuarios del periodo románico y gótico español. Será en 1919, cuando Manuel Gómez Moreno (1870-1970)⁶ establezca la noción de un “arte mozárabe”, mediante una descripción minuciosa tanto textual como a través de láminas ilustradas de edificios y de obras de arte tradicionales y aplicadas (Gómez Moreno, 1919). La necesidad de fundamentar la categoría histórica de un arte verdaderamente español, influido por elementos islámicos del al-Andalus, formaba parte de tal proyecto socio-cultural, aunque cabe aclarar que actualmente varios autores han criticado tal denominación, instaurando un interesante debate terminológico, prefiriendo utilizar otros términos tales como “arte de la repoblación” o “arte cristiano del siglo X” (Kume, 2014). Por otro lado, por esa época siguieron consolidándose investigaciones sobre componentes propios de la cultura religiosa y los diversos *scriptoria* de los siglos X y XI, además de comparar las raíces de los modos de representación planimétricos de

⁵ En 1898, después del fracaso en la guerra hispano-americana, se produjo la desintegración definitiva del Imperio Español. El “desastre colonial” tuvo una fuerte influencia en las mentalidades de los españoles y acentuó las críticas al sistema de la Restauración. En este contexto, surgió una corriente de opinión – el regeneracionismo – que propuso un conjunto de soluciones para cimentar la unidad de una España soberana. En su dimensión artística, el regeneracionismo nacionalista se posicionó a través de un fuerte impulso que se ve en el coleccionismo de arte regional de otras épocas y en la misma pintura de corte luminista con temática costumbrista, a modo de reforzar una identidad nacional unitaria.

⁶ Historiador y arqueólogo español. Luego de haber realizado variados estudios y estancias de investigación por Europa, incluyendo Roma, se traslada a Madrid hacia 1898, con el objetivo de conseguir cátedra en la Escuela Central de Artes y Oficios. Posteriormente, se une al círculo de Juan F. Riaño, quien le otorga la labor de ordenar y clasificar el epistolario de Pascual de Gayangos. Hacia principios del nuevo siglo, Alejandro Pidal y Mon, ministro de Fomento, le aprueba la confección de los Catálogos Monumentales y Artísticos de España. Bajo tal proyecto, hacia el año 1901 comienza la ejecución del Catálogo Monumental de Ávila, en 1903 realiza el de Salamanca, al año siguiente el correspondiente a Zamora y el de León entre los años 1906 y 1908.

los ejemplares bajo y altomedievales con las nuevas propuestas “modernas” de un Matisse o un Picasso (Sánchez Rivero, 1924). Asimismo, durante las décadas de los años '60 a '90, resurgió el afán por el coleccionismo, el trabajo de catalogación de manuscritos, la realización de conferencias, exposiciones y puesta en valor de pinturas murales y objetos medievales ibéricos, generándose estudios interdisciplinarios propios de “[...] la paleografía, la codicología y la cartografía como auxiliares preciosos para el historiador” (Mentré, 1994: 31).

En este contexto de relectura, revisión y recuperación del patrimonio artístico hispánico, Várez Fisa (empresario y coleccionista) realiza su primera donación al Museo del Prado en 1970 consistente en el Retablo de San Cristóbal (obra gótica castellana de fines del siglo XIII). Una segunda donación ya en 1988, con otra pieza de similar temática, aunque firmada por un artista italiano que había trabajado en España de principios del siglo XVII, Orazio Borgianinni, consolidará un importante modelo de influencia caravaggista en el ámbito local. En los siguientes años, el mencionado coleccionista donó al Museo muchas obras más, permitiendo que la institución albergue un corpus de obras que van desde el Románico español hasta piezas ejemplares del siglo XV y XVI, incluido el artesanado en cuestión que resguarda desde lo alto el resto de las originales obras.

Mandado a construir para la Iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan en León hacia principios de 1400, el artesanado que estudiamos contaba con una ubicación en el sotocoro de la misma, de caras al presbiterio (Lámina 1). Tal edificio, desde la concepción decimonónica historicista, fue considerado como una arquitectura tradicional mudéjar, aunque debido a las malas condiciones de conservación edilicias, los servicios religiosos fueron suspendidos en esa época. Su situación de abandono resultaba una amenaza para la seguridad de los pueblerinos y en 1914, éstos solicitan su demolición. Tras la caída del muro norte, algunas obras pertenecientes al interior del templo fueron trasladadas a la iglesia aldeaña de San Pedro (Franco Mata, 2013). Si bien el artesanado que cubría la nave fue dañado, el correspondiente al presbiterio y el nuestro proveniente del sotocoro, lograron sobrevivir a la destrucción. Así, los objetos suntuarios y los artesanados fueron rematados por coleccionistas interesados, suerte que corrió el artesanado mencionado (Luengo, 1928), siendo recién en la década de los '70 adquirido por Várez Fisa.

Como hemos podido observar, los deseos coleccionistas sustentados por sectores de altos recursos económicos y considerable bagaje cultural gestado desde las iniciativas decimonónicas, hicieron posible la conservación y museificación de una pieza portadora de una funcionalidad religiosa como lo es tal artesanado enmarcado en el ámbito sacro de una iglesia leonesa. Asimismo, nuestro ejemplar puede enmarcarse en la asidua producción de techumbres mudéjares propias del sur de dicha provincia, comunes en parroquias rurales de finales del siglo XIV hasta el

XVIII, conservando influencias de techumbres del siglo XV pertenecientes a sectores cercanos como Valladolid, Palencia y Burgos (Franco Mata, 2013).

El artesanado: entre simbología y función. Reactualización de animalidades míticas

El artesanado, en tanto objeto inmerso en un tiempo y espacio históricos determinados, merece un estudio detenido en lo referente a su funcionalidad, su carácter material y su significado intrínseco. Por un lado, es necesario aclarar que pese a haber sido fechado en un primer momento hacia mediados del siglo XIV (Cook y Gudiol Ricart, 1980: 259), las últimas conjeturas de especialistas en la materia insisten en situarlo como una producción datada a inicios del siglo XV, deduciendo tal época a partir de la observación de la vestimenta de los personajes representados (Silva Maroto, 2013: 21). Por un lado, las figuras masculinas presentan camisas holgadas, con mangas cortas y anchas, además de vestir calzas que terminan en punta: por el otro, las mujeres portan vestidos más amplios, con grandes escotes y cintura marcada: modas españolas propias datadas entre fines del siglo XIV y fines del XV.

Por otra parte, al establecer como eje de nuestro análisis un artesanado, es decir, una estructura de madera policromada que funcionaba como una especie de techumbre del sotocoro de la iglesia, no podemos eludir el significativo carácter objetual que inviste esta pieza. Objetualidad concreta, tridimensional, volumétrica que es al mismo tiempo es imagen y contiene imágenes: complejos programas iconográficos. La alternancia de colores estridentes, la constancia de las figuras adaptadas al formato organizador de las composiciones (ley del marco) y las sucesivas capas narrativas que se les iban revelando a los ojos de la comunidad religiosa, permiten reconocer la extrema complejidad de este objeto-imagen. En este sentido, señalaremos las interesantes posturas de Jerome Baschet y Jean-Claude Schmitt, al circunscribir el rol de las imágenes medievales en función de sus usos sociales, su papel multiforme en el marco de los variados quehaceres religiosos ligados al ritual, al canto sagrado, a la palabra y en especial, a la tarea de la predicación.

“Entre los siglos XI y XV, las prácticas de la imagen se desarrollaron considerablemente, fue una verdadera explosión. Los objetos visuales, revestidos a veces de una considerable potencia adquirieron poco a poco una creciente importancia social” (Baschet y Schmitt, 1996: 02).

Ahora bien, esta acentuación de tal materialidad, de la carnación objetual de la *imago* como agente que forma parte de un contexto discursivo religioso, reconoce la

necesidad de pensarla en tanto núcleo de confluencia de múltiples lenguajes (lingüístico, visual, gestual, musical). Este objeto se encuentra totalmente determinado entonces por la cultura cristiana y es vehículo posibilitador de ritos litúrgicos realizados en el corazón del templo. Se desempeña como objeto de múltiples vistas: miradas subsidiarias, secundarias desde la lejanía por parte de los fieles; miradas concentradas, principales de los oficiantes de los cánticos y de los presbíteros. Al tratarse de un objeto de grandes dimensiones (11,42 x 6,05 metros), se produce una mayor accesibilidad a su visión (no se trata de una visión íntima e individual de los eclesiásticos como la de un libro miniado). No obstante, debemos considerar que al estar ubicado en el ámbito del presbiterio, sitio en el que se realiza la celebración de la misa, la anunciación y lectura del Evangelio y la orientación espiritual de los fieles, y más aún, en el núcleo de los oficios del coro, su visión albergaría las miradas privilegiadas de este grupo exclusivo. A las funciones básicas de las imágenes consistentes en “[...] aprender, recordar y emocionar” (Baschet, 1996:4), agregaremos en este caso otra más: la tarea de evocar un discurso exegético ligado al mismo tiempo a la reafirmación del poder papal y regio a través de escenas de torneos, la remembranza de seres míticos y el rol sustancial de la heráldica.

Creemos que la obra debe ser situada en su propio marco socio-histórico si es menester alcanzar una comprensión totalizadora del objeto de estudio. La ciudad de León durante la baja Edad Media⁷, al igual que el resto de los núcleos urbanos del mundo castellano, no fue ajena a la evolución de la política del reino y fue escenario de conflictos recurrentes. Como bien ha sabido demostrar Suarez Fernández, eran alrededor de quince las familias nobles que detentaban el mayor poder político en Castilla y León en tiempo de los Trastámaras (Suarez Fernández, 1964: 15). Algunos de los linajes más encumbrados del reino, tenían señoríos en la comarca leonesa y estaban vinculados a la nobleza local por vía matrimonial. Los Guzmanes y los Ponces de León tenían representantes de esas familias en León y su comarca. Los Ponces se dividieron en tres ramas: los Ponces de León, los Ponces de Minerva y los Ponces de Cabrera. De los Guzmanes, encontramos en León la rama de los Guzmanes de Toral. Asimismo, los Enriquez eran dueños de montes de caza en León y de la zona de Rueda del Almirante. Los Manrique conservaban el adelantazgo de León con Palacio en la ciudad. Los condes de Haro y la casa de los Mendoza también poseían tierras en la zona de León. Al elenco de grandes señores, se suma la nobleza asentada (Mitre Fernández, 1967: 363-374) de origen portugués: los Pimentel, titulares del señorío de Benavente, y los Acuña, que se establecieron en la zona donde se sitúa la Iglesia que albergó nuestra obra: Valencia de Don Juan. En el recinto urbano, las dos grandes familias nobiliarias fueron las de los Condes de Luna y la de los Marqueses de Toral. Los primeros integraban la rama primigenia de la Casa de Quiñones (Martín Fuertes, 2000) que desde 1462 se comenzaron a titular

⁷ La ciudad de León en el siglo XV albergó distintas zonas u áreas de fácil identificación: la ciudad vieja predominantemente residencial y eclesiástica, el espacio mercantil y artesano integrado por mercados y talleres; y por último, la zona de los suburbios donde habitaban labradores, judíos y moros.

Condes de Luna, adoptando el nombre del afamado río leonés y constituyendo el condado. Durante los siglos bajomedievales, el linaje de los Quiñones-Condes de Luna, fue adquiriendo el señorío jurisdiccional de la casi totalidad de los concejos enclavados en el espacio de la Montaña Occidental León (Laciana, Babias, Lunas, Paredes, Omaña, los Travesales, La Lomba de Campestredo). Estos concejos fueron entregados por los reyes Trastámaras a la Casa de Quiñones con la condición que se respetaran los derechos concejiles y vecinales de los pobladores (Álvarez Álvarez, 1982). Es decir, podían administrar justicia, designar autoridades y oficiales en los concejos y exigir la percepción tributaria propia del señorío jurisdiccional. Por su parte, la rama principal de los Guzmanes en León – los Marqueses de Toral – detentaron enormes propiedades en las cercanías del río Esla. Durante el Reinado de Isabel y Fernando, los miembros de esta familia asumieron importantes responsabilidades políticas. Más allá de los Quiñones y los Guzmanes, existían otras familias nobles de rango inferior. Los blasones en las fachadas de sus casas nos hablan de los vínculos familiares que establecieron con los grandes linajes leoneses. Por citar un ejemplo, mencionamos el caso de los Miranda – linaje que en la primera mitad del siglo XV aparece unido a los Quiñones, con los que posteriormente se enemistará- cuyo influjo señorial avanzaba desde Asturias hasta Babia.

Asimismo, además de situar la obra en su contexto histórico de gestación, debemos comprender el entramado discursivo de la pieza, y para ello, resulta indispensable observar, examinar e identificar tanto su programa iconográfico como las resoluciones empleadas por el taller leonés que la ejecutó.

En primer lugar, nos dedicaremos a detallar su estructura visual. Dicho artesanado es un techo fundamentalmente planimétrico en su base, aunque está organizado estructuralmente mediante la disposición ortogonal de jácenas y jaldetas (Lámina 2). Las primeras, de mayor espesor y volumetría corren horizontalmente al plano principal, mientras que las segundas, más angostas y de menor tamaño se suceden verticalmente conformando calles angostas en los espacios intermedios entre una y otra. De esta manera, las figuras y escenas representadas se adaptarán a tal organización reticular, que permitirá un ordenamiento temático y formal, dado por la alternancia de planos de color y motivos variados.

A partir de tal disponibilidad compositiva, reconoceremos determinadas dimensiones iconográficas diversas que se despliegan en toda la pieza:

- a- Dimensión heráldica: escudos con seres míticos intercalados.
- b- Dimensión ornamental: motivos vegetales y fitomorfos.
- c- Dimensión narrativa: escenas sagradas y profanas, en las cuales se incluyen seres míticos.

Cada área específica no resulta independiente del resto de las representaciones, sino por el contrario, como veremos más adelante, cada grupo de figuras o cada figura individual, dialogan y se interrelacionan intrínsecamente en su totalidad.

Respecto a la primera dimensión, la referente a la representación heráldica, podemos reconocer la insistente figuración de escudos, tanto pertenecientes a la realeza como al papado. “Entre las jaldetas se disponen las tabicas, que [...] alternan castillos y leones pintados – los escudos de Castilla y León” (Silva Maroto, 2013: 21). Así, los sectores en los que se representan escudos, en las tabicas (Lámina 3) y en las jácenas (Lámina 4) siendo sostenidos por parejas de mujeres o parejas mixtas, se establece una pertinaz figuración del de Castilla y León. Éstos elementos heráldicos por excelencia, suelen aparecer representados juntos: el primer y cuarto de los cuarteles con un castillo de oro almenado con tres almenas, mampostado de sable y clarado de azur dispuesto sobre campo de gules, mientras que el segundo y tercero con un león rampante de oro, linguado y armado de gules, coronado de oro sobre campo de plata. En otros, los leones de sable son negros y ostentan al rey, No obstante, también son representados de manera individual.⁸ En varias ocasiones, también el orden de los cuarteles aparecen invertidos, en cuanto a la posición de los castillos y los leones. En un caso están colocados al revés al lado de dos ejemplares de arpías (Lámina 5) en tanto símbolo del mal. “Sin duda se trata de una imagen crítica de ese mundo ‘al revés’ contrario a cómo debería ser para encontrar el camino de la salvación.” (Silva Maroto, 2013: 22). En la mitología griega eran aves enormes con cabeza de mujer que vivían en una isla próxima a Sicilia y en la Edad Media, se las representa con cola de serpiente o de escorpión, a diferencia de las sirenas-pájaro propias de la Antigüedad (Rodríguez Peinado, 2009). Con sus irresistibles cantos seducían a los navegantes, que se acercaban con sus embarcaciones peligrosamente a las rocas. Así, como relata Homero, Ulises había logrado escapar de estos genios furiosos que cantaban con la tormenta y lloraban con el buen tiempo, tapando los oídos de sus tripulantes con cera y haciéndose atar al mástil de su nave. Por su parte, Orfeo salvó a los argonautas ahogando los cantos de tales Furias.

También eran consideradas divinidades fúnebres, mensajeras del Hades, encargadas de conducir las almas al submundo. Los griegos las consideraban armonías maléficas de las energías cósmicas y por ende, las investían alegorías de la culpa y del castigo. Atormentadoras de almas, eran reconocidas como proveedoras de muertes repentinas, representando la maldad, los vicios y las pasiones carnales (Chevalier, 1993). Al ser divinidades raptoras del mundo subterráneo, eran según

⁸ Si bien desde la época de Fernando III se había producido la anhelada y definitiva unificación de los reinos de Castilla y León, los leoneses conservaron sus fueros privativos que se fueron articulando de manera complementaria con las distintas leyes generales del reino. Es decir, aun compartiendo un mismo soberano en Castilla y León, se legislaba por separado aunque también tenían lugar reuniones conjuntas.

Hesíodo, hijas de Taumante, hijo a su vez de Ponto y de Gea, y de la oceánida Electra. Resultan especialmente conocidas por dos leyendas, la de Fineo y la de las hijas de Pandáreo.

Tal carga simbólica negativa, se asimila a la mencionada en *El Fisiólogo*⁹, aunque no refiere directamente a la figura de la arpía, sino al de la sirena marina. Bajo un relato de corte exegetico, el mito originario de Homero se interpreta según una lectura divina: el mar es el mundo, los son navíos los profetas y apóstoles que transitaron por el mundo y soportaron las potencias del enemigo. Estas criaturas marinas, denominadas pez sierra, aunque portadoras de amplias alas, que rivalizan con los navíos. Por ende, “[...] no perseveran en el buen camino [...] por concupiscencia, soberbia y avaricia, o por fornicaciones, adulterios y odios” (*El Fisiólogo*, 1971: 43). Más adelante, alega bajo la palabra de Isaías, que atacarían Babilonia sirenas y onocentauros, especificando que las primeras “[...] son animales marinos mortíferos, que atraen con sus voces; que su parte superior, hasta el ombligo, presenta forma humana, y del ombligo para abajo, de volátil” (*El Fisiólogo*, 1971: 52). Al referirse a un “volátil”, podría estar remitiendo justamente a un ser alado, como se observa luego en *Las Etimologías* de Isidoro de Sevilla, quien nombra de esa manera a insectos y la capacidad de volar de las aves.¹⁰ Como vemos, las representaciones de las arpías ya sea con atributos de pez o de ave, varían y mutan según los contextos en los que estas reminiscencias míticas, vuelven a ser evocadas, reactivadas.

En el artesonado que estamos analizando, sus representaciones revelan la hibridez que las caracteriza, presentando rostros femeninos, alas al cuerpo y desplegadas, garras y largas colas (Lámina 6).

“En ocasiones se conciben como monstruos alados con cara de mujer horrible, cuerpo de pájaro y zarpas de león, en otros casos como monstruos alados de rostro de vieja y cuerpo de buitre. En ocasiones puede mostrar un largo cuello e incluso patas de cuadrúpedo. Sus alas pueden encontrarse recogidas o explayadas. Al igual que en el caso de las sirenas, también existen arpías barbadas masculinas [...]” (Olivares Martínez, 2014: 02)

⁹ De autor desconocido, este Bestiario- Lapidario de Alejandría cuya datación se presume entre los siglos II y V, resulta un compendio-modelo sustentado en fuentes paganas (Celso, Orígenes, Horapolo, Luciano, Plutarco), con menciones de la hierozoología egipcia y la Cábala, así como también fuentes principalmente cristianas sustentadas en la Biblia y en los Padres de la Iglesia.

¹⁰ En su Libro XII, al referirse a las aves (*De avibus*), Isidoro de Sevilla permanentemente utiliza derivados del verbo volar (*volare*), y en su capítulo destinado a los insectos, denomina a éstos *De minutis volatilibus* (Isidoro de Sevilla, 2009:938;952)

Las hallamos en el mismo contexto discursivo que los dragones, seres alados también representantes del mal. En este caso, ostentan tonalidades oscuras, ligadas a tonos desaturados, grisáceos, ocres, terrosos y evocan una lucha contra hombres armados, en una especie de combate ritual contra estos seres malignos.

Nuestra obra nos permite advertir como ya en el siglo XV los emblemas heráldicos habían trascendido el terreno puramente militar, en el que tuvieron origen, y extendiéndose a todos los objetos y actividades de la vida social. Por tanto, la heráldica se constituirá como una expresión simbólica visual que permita la percepción inconsciente de la importancia y poder de una familia ante los ojos de todos los estratos sociales. En una sociedad esencialmente analfabeta, el uso de un determinado blasón era el mejor procedimiento para identificar un linaje. En relación a los motivos heráldicos, destacamos que lo que aparece representado en las jácenas es el escudo de la familia de los Rojas, constituido por un campo de oro con cinco estrellas de ocho puntas de azur puestas en sotuer (Lámina 7). Según Riquer, la presencia de estrellas de ocho rayos simboliza el complemento equilibrado del mundo sensible e insensible (Riquer 1968: 208-209). Mientras que las estrellas de cinco rayos se apoyan sobre dos rayos que le hacen de soporte, las estrellas de seis y ocho rayos necesariamente se apoyan sobre uno de éstos incurriendo en una “posición inestable” (Garma y Durán, 1997: 118). En cualquier caso, la presencia de estrellas viene a simbolizar la eternidad -*Caeli enarrant gloriam Dei*- el heroísmo de algún/os miembro/s del linaje, la prudencia, la paz, la felicidad, la grandeza, la majestad y la vedad. En nuestra obra, también se encuentra representado el escudo de los Luna (Lámina 8), mediante un campo de gules rojo, con un creciente de plata y con la punta también del mismo metal. La representación de la luna en el escudo familiar con las puntas hacia abajo – menguante – significaría el descanso de las fatigas pasadas (Valero de Bernarbé y Martín de Eugenio, 2007: 385) y la victoria del espíritu noble sobre las maledicciones de las calumnias (Aldazaval y Murguía, 1992: 84-81). Un tercer escudo cuartelado presenta la cruz de oro flordelisada en campo de azur y el castillo de oro en campo de gules. En cuanto a la pertenencia de tales escudos, los de Castilla y León, representarían la típica iconografía de los reyes y al Papa, Benedicto XIII, papa perteneciente a la familia de los Luna (papado entre 1394-1403). Se debe considerar que “la iglesia que albergaba el artesanado pertenecía a la diócesis de Oviedo, y por ello, se puede pensar que el escudo con la cruz estuviera ligada a ella y a su obispo Guillén de Monteverde” (Silva Maroto, 2013: 22). Respecto al escudo de los Rojas, aun no se pudo conectar a ningún miembro de la familia ligado.

En relación a la segunda dimensión especificada, de tipo ornamental, hallamos representados un importante abanico de motivos vegetales y fitomorfos esquematizados. Cabe diferenciar tipológicamente a aquellos que se despliegan de manera alternativa a modo de acompañamiento de las figuras representadas (lazos vegetales que salen del firmamento o que rodean las figuras de seres míticos), los

cuales son más rítmicos, sueltos y orgánicos (Lámina 9), de otros que ocupan amplias zonas de la misma estructura de la techumbre. De hecho, planos completos correspondientes a la parte posterior de las jácenas y jaldetas así como también las retículas regulares formadas por las calles de las jaldetas, revelan diseños vegetales más esquemáticos y geometrizados. En el primer caso, el plano de las jácenas incorpora motivos romboidales que parecen ligarse uno a otro, y las líneas blancas demarcadas al interior de cada fragmento parecen simular nervaduras de hojas (Lámina 10). En los sectores posteriores de las jaldetas, franjas triangulares blancas y sucesivas se alternan con el fondo verdoso, y marcan una continuidad rítmica y rectora cual si se tratase de tallos vegetales (Lámina 11). Estos motivos geometrizados funcionan como pivotes de simbolismo neutro que permiten descansos visuales a la vez que sirven como “separadores” de los escudos y escenas narrativas cargadas de una fuerte significación.

Por su parte, se denominan alfardones a los hexágonos alargados que decoran las calles, en los cuales vemos insertas a las chillas, excavadas en forma de florones o pintadas con esquemas florales de ochos puntas, coloreadas mediante tonos planimétricos consistentes en azules y rojos. Por otra parte, el reborde de las cavidades hexagonales, se compone de una cadena de círculos blancos con un punto central rojo, funcionando como marco de contención de tales motivos florales esquemáticos (Lámina 12).

Finalmente, los sectores más ricos a nivel de tejido o entramado simbólico – mítico, podemos observarlos en la extensión de los planos de las jácenas. El formato marcadamente horizontal, apaisado de las tablas de madera, viabilizan los espacios compositivos de una sólida dimensión narrativa. Alternándose con las representaciones heráldicas ya descriptas, encontramos una continuidad de escenas de corte tanto profano como sagrado. Acontecimientos de torneos y combates caballerescos, de banquetes y danzas cortesanas, se intersectan y se funden simbólicamente con una evidente iconografía cristiana (Lámina 13). En esta instancia del análisis, es menester mencionar que aquellas celebraciones tenían una propia racionalidad política vinculada a la afirmación del poder regio y espiritual. Las fiestas expresaban la forma en que los hombres se entendían insertos en un mundo en un continuo diálogo entre lo sagrado y lo profano. Dichos elementos se cruzan, se entremezclan y se confunden.

“La conciencia de un mundo real y significativo está íntimamente ligada al descubrimiento de lo sagrado. A través de la experiencia de lo sagrado ha podido captar el espíritu humano la diferencia entre lo que se manifiesta como real, fuerte y rico en significado, y todo lo demás que aparece desprovisto de esas cualidades, es decir, el fluir caótico y peligroso de las cosas, sus apariciones y desapariciones fortuitas y vacías de sentido” (Eliade, 1999: 17)

“No hay verdadera festividad sin apertura a lo religioso, como no hay religiosidad sin una explosión de lo festivo” (Rodríguez Becerra, 1982: 36)

El espacio festivo en la sociedad medieval estuvo marcado por la coexistencia de elementos diversos, bien desde el punto de vista cronológico, desde el punto de vista religioso o mitológico, desde el punto de vista político, o aún en un sentido amplio. La Iglesia medieval aceptó cierta promoción de las fiestas paganas consiente de que podría servir de válvula de escape si se la sabía integrar en el ceremonial católico (García Cárcel, 1999). En este aspecto, podríamos hablar de un sentido de espiritualización del ocio que paulatinamente se irían consolidando al galope de los siglos bajomedievales. Desde el reinado de los Reyes Católicos, el espacio político de la corte, centrado generalmente aunque no exclusivamente en el aula o sala del palacio, facilitó la propaganda del poder real y sus aspiraciones (Ladero Quesada, 2004: 119).

Especialmente en el sector de los dinteles, se han plasmaron escenas del Nuevo Testamento: desde hechos pertenecientes a la infancia de Jesús hasta la matanza de los inocentes y escenas de la Pasión. Por ejemplo, la representación de la Última Cena (Lámina 14), es resuelta plásticamente a partir de un lenguaje sosegado y desde modos iconográficos que parecen resaltar un sentido cada vez más profano. Mediante con un importante rebatimiento de plano de la mesa, se muestra en detalle el mantel con motivos en damero, la comida expuesta (diversidad de tipo de panes y pescados), además de cuchillos, en tanto utensilios que parecen propios de un banquete. En otros sectores, y de manera intercalada con los escudos, grupos de damiselas parecen danzar en el contexto de un baile cortesano de la época, así como las escenas de torneos ecuestres frente a un mesón de banquete que corre por detrás de los jinetes, y sucesos cortesanos como la caza del oso, admiten una lectura tamizada entre un clima de templanza y liviandad en contraposición a la gravedad que en el fondo significan estos sucesos de la vida de Cristo. Entre los actos que componían una fiesta cortesana, destacamos el banquete puesto que ponía en dialogo de manera simultánea una instancia de sometimiento y solidaridad comunitaria. Es, por un lado, un espectáculo ritualizado en un marco suntuoso donde los comensales están jerarquizados de acuerdo a su rango que los coloca a diferente distancia del rey, que tiene una silla más elevada, bajo dosel, con paño o tapiz de fondo. Íntimamente conectado con el banquete, están los “momos” o “entremeses” constituidos por representaciones teatrales que incluían música y danza. Según Fernández de Córdoba, danza era el resultado de una educación donde el *gestus* se impone como signo de moderación, rango y condición (Fernández de Córdoba, 2001: 271-279). La danza cortesana estaba dotada de una enorme potencialidad política puesto que favorecía las relaciones del monarca con los miembros de la nobleza o los embajadores, en el ámbito de la fiesta.

Igualmente, encontramos circunstancias ligadas a otros episodios del relato bíblico, vinculadas a acciones más violentas, tales como el Juicio Final. Aquí, cabezas de dragones (Lámina 15), en tanto verdaderas bocas infernales, se posicionan en los extremos opuestos de las jácenas, conteniendo a la vez que dando un punto culminante al acontecer de las figuras a lo largo del espacio representacional. Como ha estudiado Jurgis Baltrusaitis, tal iconografía de los Infiernos, como se observa desde la tradición de los Apocalipsis anglonormandos, deviene del motivo griego del *Gorgonéion*, especialmente transmitido a través de la glíptica. “Los Infiernos bajo forma animal muestran [...] estas multiplicaciones. Las fauces de Leviathán, triturando la masa de réprobos, se duplican y triplican como en la glíptica” (Baltrusaitis, 1987: 45). Asimismo, el motivo de las fauces abiertas adoptó diferentes resoluciones ligadas a aspectos zoomorfos, yendo desde formas leoninas hasta aquellas relacionadas con la figura de la serpiente y del dragón; además de ser también es mencionada en el Antiguo Testamento.¹¹ En dicho artesonado, estas cabezas de dragones, con sus fauces abiertas de par en par devoran los cuerpos de los condenados, así como también de su lengua puede surgir un motivo serpentino en lucha contra la figura del águila¹² (Lámina 16). El texto que aparece en latín rescatado del códice de Gerona, explica que en Oriente se dice que existe un pájaro que lucha contra una serpiente, hostigándola permanentemente, y con su pico logra herir el cerebro de la bestia. El texto exegético prosigue: “De igual manera (se comporta) nuestro Señor y Redentor contra el suplantador de la antigua serpiente del género humano” (Vigil y Cid Priego, 1992: 04). Pese a estar readaptada una situación descrita por Plinio el Viejo respecto de la lucha entre el águila y el ciervo, en el dicho contexto apocalíptico, se sustituyó a este último por la serpiente, animal de simbología negativa, cuya enemistad era conocida por los autores latinos además de denominarse *draco* (dragón). En *El Fisiólogo*, la serpiente adopta un simbolismo maligno, relacionado con el pecado carnal, y en ese sentido también remite a la falsedad de la víbora. Aunque, la serpiente en dicho Bestiario, también puede aludir a la figura de Cristo o de ciertas virtudes (renovación de la piel como signo de renacimiento, cuando alguien se acerca a matarla deja su cuerpo y precave su cabeza, etc.), su valor maligno y satánico es más radical.

Por otra parte, y animales, también aparecen representados en varios sectores del artesonado, dragones en mutuo combate (Lámina 17). En estos lugares intermedios, sus cuerpos se confrontan estando unidos a través de sus cuellos

¹¹ “En aquel día Jehová castigará con su espada dura, grande y fuerte al leviatán, serpiente veloz, y al leviatán, serpiente tortuosa; y matará al dragón que está en el mar”. Isaías, 27-1.

¹² Este motivo de combate entre el águila y la serpiente aparece como en la iconografía marginal de muchos ejemplares miniados de las familias de Beatos hispánicos (ss.X-XII), incluyendo el denominado Beato Facundus, en tanto encargo regio de Fernando I y Sancha, en el contexto leonés del siglo XI. Según Isabel Vigil y Carlos Cid Priego, se conjetura que ésta comenzó a realizarse para una Biblia (anterior a las Biblias I y II de León) a partir de la mano de Magius quien la introdujo en el códice Morgan, en el Scriptorium de San Miguel de Escalada y luego se traspasó a las familias de Beatos. Es interesante hacer hincapié en que parece tratarse de un motivo de origen leonés, contexto en el que siglos más tarde, es ejecutado nuestro artesonado.

entrelazados, deudores de herencias iconográficas mesopotámicas (glíptica y sellos) y reminiscencias islámicas. No obstante, sus potentes colas se retuercen generando una sensación visual de ligereza por fuera de la masa rotunda de sus cuerpos fornidos. De hecho, Isidoro de Sevilla observa que el dragón es el mayor de todas las serpientes, aunque, desde su punto de vista, afirma que: “Su fuerza no radica en los dientes sino en la cola, y produce [...] daño cuando la emplea a modo de látigo [...] mata siempre asfixiando a su víctima” (Isidoro de Sevilla, 2009: 913).

Por lo tanto, para la concepción medieval, el dragón era una fiera que parecía provenir de la familia de los reptiles, que escupía llamaradas de sus fauces. De esta forma, dragón y serpiente quedan asimilados al dragón, criatura que, habiendo perdido sus alas después de la falta, es condenado a reptar sobre su vientre. Su figura incorpora permanencias negativas: es el dragón que vence San Miguel, la serpiente de Eva, el dragón del Apocalipsis (Guglielmi, 1971). Se lo suele representar como un gran monstruo, con garras de león, alas de águila y con cola de serpiente que fustiga. Representante por antonomasia de la animalidad, como “enemigo primordial, genio maligno o diablo” (Pérez-Rioja, 1984: 181) tanto en culturas orientales como occidentales.¹³ Por ello, cuando se busca representar la lucha entre el bien y el mal, en variados relatos mitológicos, se lucha contra la figura del dragón como símbolo de lo maligno a vencer. Tal tradición procede de Tiamat, la dragona babilónica del caos. También se observa tal combate con Apolo, Cadmo y Perseo desde los mitos griegos; con Sigfrido en la mitología nórdica y esta supervivencia simbólica se percibe en la Edad Media, con las figuras de San Jorge y San Miguel Arcángel en combate contra el diablo, representado comúnmente bajo la figuración draconiana.

Así, desde la cosmovisión medieval, pasa a ser símbolo de vicio y pecado. La matanza del dragón por San Jorge (ubicada en relación directa con el motivo de la matanza de los inocentes), también coincide con tal simbología. Un dragón cuya cabeza es similar a las tipologías de las bocas del infierno de los laterales de las jaldetas, parece extirpar un alarido de dolor ya que su cuello es herido por la lanza de este un caballero (personificación de San Miguel) (Lámina 18). Sus garras punzantes y sus alas extendidas, sumadas a la inclinación dramática de su cuerpo, expresan la sorpresiva estocada. Por su parte, la damisela parece clavarle algún elemento punzante también a la bestia, impávida ante su avance y ante la lengua de la cabeza de dragón de su derecha, que busca devorarla hacia el infierno. Esta escenificación, responde con mayor insistencia a temáticas profanas, ligadas a relatos de caballería y de amor cortés, especialmente por el rescate de la doncella de poderes monstruosos enemigos.

¹³ Como ocurre con otros seres mitológicos, si bien el dragón es el prototipo de la animalidad y del maleficio, su denominación deriva del griego *derkein*, vocablo que significa “ver”. De esta manera, por su agilidad y vista extraordinaria, también simbolizaba el guardián vigilante. Por ejemplo, gracias a esas dotes, la diosa griega Juno le confió la custodia de las manzanas de oro en el Jardín de las Hespérides.

Del mismo modo, existe una reiterada retórica visual que procura resaltar la idea de lucha incansable entre lo humano y lo animal, entre el Bien y el Mal, entre la medida y el caos. Para ello, se recurre a figuras intermedias de raigambre mítica-pagana que transmiten simbolismos, tales como los grifos y mantícoras.

También, aparecen grifos, cuya tradición iconográfica proviene de la cultura persa en tanto león-águila con características monstruosas pero protectoras. Esta criatura mitológica, presentaba el torso de un águila gigante, con plumas doradas, afilado pico y poderosas garras, mientras que la parte inferior de su cuerpo, comportaba las características físicas de un león, con pelaje prominente, musculosas patas y rabo. “En el simbolismo cristiano, tiene dos significaciones opuestas: si por un lado representa al salvador; por otra- es mezcla de la rapacidad del águila con la ferocidad del león- simboliza a quienes oprimen y persiguen a los cristianos” (Pérez-Rioja, 1984: 229-230). Las mantícoras (Lámina 19), también se transforman en criaturas híbridas protagonistas, al alternarse entre hombres armados, escudos y cabezas lunares. Desde la mitología grecolatina, remite a un tipo de quimera¹⁴, aunque con cabeza humana, frecuentemente portadora de cuernos, el cuerpo rojo y a veces con forma de león, y con la cola de un dragón o escorpión, capaz de disparar espinas venenosas para incapacitar o matar a sus presas. Dependiendo del relato, su tamaño varía desde el de un león hasta el de un caballo, y su descripción puede incluir o no la presencia de alas y coraza. Su conformación física también deviene de la unión de partes de animales disímiles: si bien presenta un importante componente humano, su cuerpo leonino y su cola de escorpión, silba como serpiente, además de “su capacidad de correr tan rápido como vuela un pájaro” (Gugliemi, 1981: 21). Su simbología negativa, también ligada a lo irracional propio de lo animal, se observa en variaciones iconográficas de este artesanado leonés. La mayoría, pese a tener una notoria impronta humana en sus rostros (ataviados con gorros de diversas tipologías), presentan cuerpos ondulantes, excesivos en curvas, flácidos, que no comportan la contextura típica de los leones. Algunas presentan garras felinas, pero otras brazos y manos humanos; suelen aparecer de a pares enfrentadas o siendo corridas por los hombres.

Entonces, la humanidad y la bestialidad animal funcionan como polaridades opuestas –aunque complementarias- en permanente disputa y se estructuran, como

¹⁴ La quimera era un ser mitológico de tipo monstruoso, que solía tener cabeza y cuerpo de león, una cabeza de cabra que salía de su lomo y cola de dragón. Vomitaba fuego y según el mito, fue muerta por el héroe griego Belerofonte. La fiera asolaba los campos y atacaba devorando el ganado. El adivino Políido le aconsejó capturar al caballo alado Pegaso. La diosa Atenea entregó a Belerofonte una brida de oro para domarlo, la cual fue colocada sobre la cabeza del animal. Así, montó a Pegaso y volando sobre la quimera, comenzó a lanzarle flechas. Introdujo la punta de su lanza en las fauces del monstruo, cuyo aliento de fuego fundió la punta de plomo; este se escurrió por su garganta, quemando los órganos vitales y de esta manera logró vencerla. Por ello, la quimera encarna un símbolo de perversidad retomado asiduamente en la Edad Media (Graves, 2007).

hemos visto a partir de este entramado simbólico complejo, a partir de un sentido sagrado y profano de imponer un orden frente al caos.

A modo de conclusión

A lo largo del presente trabajo, vislumbramos una serie de permanencias, mutaciones y reactualizaciones de aspectos míticos (en su mayoría provenientes de la Antigüedad grecolatina, aunque también de civilizaciones orientales), en un ambiente bajomedieval leonés. El portavoz de tales relaciones ha sido una fuente iconográfica de sumo valor artístico e histórico: un artesonado originario de una iglesia leonesa del siglo XV.

Si la cualidad propia de los mitos es referirse a situaciones originarias sucedidas en el Principio de los tiempos y espacios del Universo mismo, éstos conllevan un carácter intrínsecamente ligado a lo sagrado. No se puede negar que esa temporalidad mítico- sagrada es diferente del tiempo profano, el cual presenta una duración incesante; tiempo histórico inserto en la vida cotidiana de los pueblos. Sin embargo, al reactivarse un mito, se produce la fusión simbólica del tiempo profano, es decir, de lo sagrado en el marco del “devenir histórico”. La cosmovisión medieval, como es bien sabido, no es extraña a esta concepción. Su predominante modo de pensar a través del estatuto de lo simbólico, de operaciones exegéticas partiendo de una realidad material para circunscribirla en otra superior y oculta, permitió explorar las posibilidades de las supervivencias míticas del pasado antiguo. “El mundo oculto era un mundo sagrado y el pensamiento simbólico no era más que la forma elaborada, filtrada, en el plano de los doctos, del pensamiento mágico en el que estaba inmersa la mentalidad común” (Le Goff, 2010: 297). Este pasaje de lo visible a lo invisible, podía ser reactualizado desde las estructuras míticas, alcanzando el plano de la existencia individual profana.

Volviendo a contextualizar nuestra pieza, es imprescindible recalcar la importancia de la funcionalidad ritual y social de dicho objeto. Ubicado en lo alto del sotocoro de la iglesia, sitio reservado al conjunto de eclesiásticos a ella adscritos para cantar los oficios divinos, ése grupo social obtendría una visión privilegiada. No obstante, al situarse a los pies de la nave, enfrentado a la capilla mayor, y estando en el medio, la nave central con los fieles, las representaciones de combates y el código repetido de los escudos estarían a los ojos de los fieles comunes. De esta manera, podemos conjeturar que el espacio común de la iglesia, ámbito diferente, sagrado, distinto a cualquier recinto mundano, permitiría la introducción del fiel en una espacialidad y temporalidad sagrada, reactivadora de entretejidos míticos.¹⁵ En

¹⁵ Resulta interesante poder relacionar nuestro caso analizado, en lo referente a las interrelaciones entre discursos y espacios de representaciones socio-culturales, sagrados y profanos, con el del pórtico de la

ese sentido, estas criaturas híbridas y bestiales, símbolos del mal encarnan por un lado, una lucha ritual contra los hombres y contra la ley divina. En el medio, escenas vinculadas a torneos, bailes cortesanos y combates en relación estrecha con la vida de Cristo, no hacen más que estrechar estos mundos que se comunican, posibilitando “[...] el tránsito del mundo profano al mundo sagrado” (Eliade, 1981: 18). Por el otro, al mismo tiempo, los signos heráldicos resitúan y encuadran de manera performativa ese relato, en la situación socio-política del momento, develando tensiones y contradicciones que, pese a todo, sugieren el afianzamiento de las esferas de poder tradicionales en el otoño de la Edad Media.

Catedral de León. Allí, el corpus escultórico empotrado en esta arquitectura (cuya datación corresponde a las últimas décadas del siglo XIII), presenta motivos iconográficos ligados a actividades profanas: tales ámbitos porticados pertenecientes a edificios religiosos contemplaron la función alternativa de ser espacios de reunión y celebración de asambleas civiles, especialmente en el León de esa época, convirtiéndose en un espacio denominado “pórtico de las negociaciones”. En éste, se representa a un rey (sin identificación segura; podría aludir también al mismo Salomón desde el plano bíblico) en pleno vínculo con el *Locus Appellacionis*, una pequeña estructura arquitectónica, ubicada entre dos pilares que cobija un fuste cilíndrico de mármol en el cual se encuentra la inscripción *Locus Appellacionis*, es decir, lugar de apelación, acompañado de las armas de Castilla y León. Su función estaría ligada entonces a la presentación de recursos contra sentencias judiciales en relación con lo dispuesto en el Fuero Juzgo (Cavero Domínguez, Fernández Gonzáles y Galván Freile, 2007).

Consiglieri, Nadia Mariana & Borgognoni, Ezequiel.

Tensiones del poder regio y papal a partir de la supervivencia de animalidades míticas. El caso del artesanado de la Iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan (León, ca. 1400)

www.revistarodadafortuna.com

Apéndice de láminas:

Lámina 1:

Fotografía de principios de siglo XX de la Iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan en León.



Lámina 2:

Visión global del artesanado (Museo Nacional del Prado, Madrid)



Lámina 3:

Representación de escudos de Castilla y León en tábricas



Lámina 4:

Representación de escudos de Castilla y León en jácenas



Lámina 5:

Pareja de arpías



Lámina 6:

Arpías



Lámina 7:

Escudo de los Rojas



Lámina 8:

Escudo de los Luna



Lámina 9:

Motivos vegetales alternativos



Lámina 10:

Motivos vegetales en las jácenas



Lámina 11:

Motivos vegetales en las jaldetas



Lámina 12:

Motivos vegetales de los alfardones



Lámina 13:

Torneos caballerescos, banquetes y danzas cortesanas



Consiglieri, Nadia Mariana & Borgognoni, Ezequiel.

Tensiones del poder regio y papal a partir de la supervivencia de animalidades míticas. El caso del artesanado de la Iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan (León, ca. 1400)

www.revistarodadafortuna.com



Lámina 14:

La Última Cena



Lámina 15:

Dragones



Lámina 16:

Dragón de boca infernal, serpiente y águila



Lámina 17:

Dragones entrelazados em mutuo combate

**Lámina 18:**

La matanza del dragón por San Jorge

**Lámina 19:**

Mantícoras



Referencias**Fuentes**Homero (2007). *La Odisea*. Madrid: Gredos.Isidoro de Sevilla (2009). *Etimologías*. Madrid: BAC.

Bibliografía

Aldazaval y Murguía, P. J. de. (1992). *Compendio Heráldico y Arte de Escudos de Armas, según el método más arreglado del Blasón*. Valencia: Ed. Paris-Valencia.

Álvarez Álvarez, C. (1982). *El condado de Luna en la baja Edad Media*. León: Colegio Universitario de León, Institución “Fray Bernardino de Sahagún”.

Baltrusaitis, J. (1987). *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismo en el arte gótico*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Baschet, J. y Schmitt, J. C. (dirs.) (1996). *La imagen. Funciones y usos de las imágenes en el Occidente Medieval*. París: Ediciones Le Léopard d’Or.

Belting, H. (2010). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.

Borgognoni, E. (2014). La cultura lúdica en la baja Edad Media y la temprana modernidad: esbozos de la vida festiva en las ciudades de la Corona de Castilla. *Intus-Legere Historia*, 8 (1), 47-68.

Cassirer, E. (1959). *Mito y lenguaje*. Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión.

Cassirer, E. (2003). *Filosofía de las formas simbólicas*. México D. F.: FCE.

Cavero Domínguez, G.; Fernández Gonzáles, E. y Galván Freile, F. (2007). Imágenes reales, imágenes de justicia en la catedral de León. *E-Spania, Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, 21 juin 2007. Disponible en línea: <http://e-spania.revues.org/204> [Consultado el 30/04/15]

Chartier, R. (1994). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Chevalier, J. (dir.) (1993). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.

Cirlot, V. (2005). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.

Curtius, E. R. (1955). *Literatura europea y Edad Media Latina*, México-Buenos Aires: FCE.

Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: FCE.

Cook, W.W. y Gudiol Ricart, J. (1980). *Pintura e imaginería románicos*. *Ars Hispaniae*, Vol. VI. Madrid: Plus Ultra.

Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.

Eliade, M. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de piedra a los Misterios de Elensis*. Vol. I. Barcelona: Paidós.

Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/Punto Omega.

Ferguson, G. (1956). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires: Emecé.

Fernández de Córdoba, A. (2001). *La Corte de Isabel la Católica. Ritos y ceremonias de una reina*. Madrid: Dykinson.

Franco Mata, Á. (1998). *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León: Instituto Leonés de Cultura.

Franco Mata, Á. (2013). La techumbre de la Iglesia de Santa Marina. *Diario de León.es*, 30/01/2013. Disponible en web: http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/techumbre-iglesia-santa-marina_764880.html [Consultado el 30/04/15]

Franco Mata, Á. (2010). *Arte medieval leonés fuera de León (siglos IV-XVI)*. León: Edilesa.

García Cárcel, R. (1999). *Las culturas del siglo de oro*. Madrid: Historia 16.

Garma y Durán, F. J. (1997). *Adarga catalana*. Valencia. Ed. París-Valencia.

Gómez Moreno, M. (1919). *Iglesias Mozárabes. Arte Español de los Siglos IX a XI*. Tomos I y II, Madrid: Centro de Estudios Históricos.

Graves, R. (2007). *Los mitos griegos*. Barcelona: Editorial Ariel.

Guglielmi, N. (1971). *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Buenos Aires: EUDEBA.

Guglielmi, N. (1981). *Memorias Medievales*. Buenos Aires: EUDEBA.

Highet, G. (1954). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México: FCE.

- Jung, C. G. (2002). Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. En: Carmen Gauger (Trad). *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 9/1*. Madrid: Editorial Trotta.
- Kume, Y. (2012). *La transición del “mozárabe” al románico en los manuscritos iluminados hispánicos del siglo XI*. Tokio: Editorial Chuokouronbijyutsu.
- Ladero Quesada, M. A. (2004). *Las fiestas en la cultura medieval*. Barcelona: Areté.
- Lázaro, J. M. V. (1980). La ciudad de León: del gótico-mudéjar a nuestros días: siglos XIV-XX. León: Nebrija.
- Le Goff, J. (1982). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Madrid: Gedisa.
- Le Goff, J. (2010). *La civilización del Occidente Medieval*. Madrid: Espasa.
- Leclercq-Marx, J. (2010). Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones. En: Chico Picaza, M.V.; Fernández Fernández, L. (eds.). *La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación*, vol. extraordinario de *Anales de Historia del Arte*, (pp.259-274) Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010259A/30816> [Consultado el 30/04/15]
- Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Lévi-Strauss, C. (1986). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- Luengo, J. M. (1928). *Monumentos religiosos leoneses*. León: Imprenta y librería de Jesús López.
- Martínez Ruiz, M^a J. (2008). *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, II.
- Martín Fuertes, J. A. (2000). *Los Quiñones Marqueses de Montevirgen: linaje y archivo*. León: Diputación de León.
- Mentré, M. (1994). *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año mil*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Merino Rubio, W. (1972). León, en el siglo XV. *Tierras de León. Revista de la Diputación Provincial*, 12, 15, 13-62.

Mitre Fernández, E. (1967). El asentamiento de nobles en el reino de León bajo los primeros Trastámaras. *Archivos Leoneses*, 42, 363-371.

Morales Muñiz, M.D.C. (1991). Zoohistoria: reflexiones acerca de una nueva disciplina auxiliar de la ciencia histórica. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, 4, Madrid, 367-383.

Morales Muñiz, M.D.C. (1996). El simbolismo animal en la cultura medieval. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, t.9, 229-255.

Olivares Martínez, D. (2014). Las arpías. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, 11, 01-12.

Panofsky, E. (1977). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.

Panofsky, E. (2006). *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza.

Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires: Katz Editores.

Pérez-Rioja, J. A. (1984). *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Editorial Tecnos.

Richepin, M. J. (1927). *Nueva mitología ilustrada: documental, artística, literaria*. Tomos I y II. Barcelona: Editorial Montaner y Simón.

Riquer, M. (1968). *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Planeta.

Rodríguez Becerra, S. (1982). Métodos, técnicas y fuentes para el estudio de las fiestas tradicionales populares. In: Honorio Velasco, H. M. (org.). *Tiempo de fiesta* (pp. 29-42). Madrid: Tres, Catorce, Diecisiete.

Rodríguez Peinado, L. (2009). Las Sirenas. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, 1, 51-63.

Sanchez Rivero, Á. (1924). En la exposición de códices miniados españoles. En: Ortega y Gasset, J. (dir.). *Revista de Occidente*, Año II, N° XIV, Madrid.

Schmitt, J. C. (1988). Problèmes du mythe dans l'Occident médiéval. *Razq. Cahiers du Centre d'Études Nice*, 8, 03-17.

Silva Maroto, P. (2013). *Catálogo Donación Várez Fisa*. Madrid: Museo Nacional de Prado.

Consiglieri, Nadia Mariana & Borgognoni, Ezequiel.

Tensiones del poder regio y papal a partir de la supervivencia de animalidades míticas. El caso del artesonado de la Iglesia de Santa Marina de Valencia de Don Juan (León, ca. 1400)

www.revistarodaafortuna.com

Suarez Fernández, L. (1964). Los Trastámaras de Castilla en el siglo XV. In: Mendéndez Pidal, R (org.) *Historia de España*, t. XV (pp. 15 y sgs). Madrid.

Valero de Bernabé y Martín de Eugenio, L. (2007). *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*, tesis de doctorado. Madrid: UCM.

Veyne, P. (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris: Le Seuil.

Vigil, I. y Cid Priego, C. (1992). La miniatura del águila y la serpiente en los Beatos. *Medievalia*, N° 10, (Ejemplar dedicado a: Estudios dedicados al Profesor Frederic Udina i Martorell IV), 115-132.

Warburg, A. (1912). Arte italiana y astrología internacional. El palacio Schifanoia de Ferrara. En: Burucúa, J. E. (ed.) (1992). *Historia de las imágenes e historia de las ideas: la escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: CEAL.

Weitzmann, K. (1960). The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography, *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 45-68.

Recibido: 30 de abril de 2015

Aprobado: 13 de mayo de 2015